

Nahmías, Gustavo J.

Mito y dramaturgia sacramental en la interpretación histórica: El 17 de Octubre de Leonardo Favio

III Jornadas de Sociología de la UNLP

10 al 12 de diciembre de 2003

Cita sugerida:

Nahmías, G.J. (2003). Mito y dramaturgia sacramental en la interpretación histórica: El 17 de Octubre de Leonardo Favio. III Jornadas de Sociología de la UNLP, 10 al 12 de diciembre de 2003, La Plata, Argentina. La Argentina de la crisis: Desigualdad social, movimientos sociales, política e instituciones. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6955/ev.6955.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Mito y dramaturgia sacramental en la interpretación histórica:

el 17 de Octubre de Leonardo Favioⁱ

Introducción

Mucho se ha escrito sobre el 17 de Octubre, fecha que señala un acontecimiento histórico-político para la Argentina. Una gran cantidad de bibliografía y compilaciones intentan a partir de documentos de época, entrevistas, actas, componer una interpretación que nos aproxime a un sentido de verdad pero cualquiera sea el género con el que nos vinculemos se conjugan dos temporalidades: la de un presente del cual nosotros somos testigos pero que no cuenta, por no tener en su propia contemporaneidad la gloria distintiva que posee un pasado y la de un pasado que viene hacia nuestro presente con la intención de reorganizarlo y resignificarlo.

Nuestro presente se sustrae para trasladarse hacia el pasado, así como ese pasado viene a insertarse en nuestro presente y esta mutua dislocación es la que, de alguna manera, nos definiría como investigadores y que insiste en formalizarse a partir de métodos que homogenizan la relación autor-documento-interpretación, siendo nosotros operadores de un tiempo que no nos pertenece en la lucha por llegar a conocer una época y la pretensión de arribar a su verdad.

Todos estos desplazamientos son problemas de filosofía de la constitución del sentido de la historia y que en esta exposición intentaré articularlos en la última película de Leonardo Favio.

La Películaⁱⁱ

La sinfonía, esa expresión musical que agrupa diferentes instrumentos, fue el concepto utilizado por el director para narrar bajo la partitura del sentimiento la biografía de Perón,

Una dedicatoria en primera persona precede el inicio de la obra sugiriéndonos que pasado el tiempo se desdibujaron las fronteras internas entre quienes militaron por aquellos años en las distintas facciones del peronismo: *“La dedico a la memoria del Dr. Héctor J. Cámpora, Hugo del Carril, Ricardo Carpani, Rodolfo Walsh. A los trabajadores, a los estudiantes y al grupo Cine Liberación: Fernando Solanas, Gerardo Vallejo y Octavio Getino; aclarando al pie de la pantalla: “Un documental de Leonardo Favio.”*

Una bruma roja se desplaza dibujando el rostro de un Cristo horrorizado, estremecido por las muertes de la primera guerra mundial. Los alambres de púa que delimitan las naciones configuran su corona de espinas, mientras la voz suplicante del hombre reza con su canto:

- *“Señor, ten piedad de nosotros. Cristo, ten piedad de nosotros”.*

La llegada de Yrigoyen al gobierno en 1916 se hilvana con imágenes de la revolución rusa liderada al año siguiente por Lenin y la consolidación del comunismo; la finalización de la primera guerra mundial, con la primer huelga general de obreros metalúrgicos de los talleres Pedro Vasena en el año 1919; el inicio de la Semana Trágica con el fusilamiento pocos meses más tarde de los trabajadores de la patagonia.

Una bruma roja vuelve a ocupar la pantalla sobrevolando entre sus nubes una especie de buitre.

Favio se desplaza entre los acontecimientos que se sucedían en el mundo y la Argentina guiado por el orden que imponen los años. Este ritmo será el que organice su relato filmico y en este balanceo como tensión entre lo textual (la Argentina), y lo contextual (la

situación mundial), atravesado por la temporalidad, reflejará no sólo su modo de interpretar la historia, sino también su manera de interpretar el peronismo.

En una tierra seca y agrietada, evocativa del desierto sarmientino y alegórica de un orden político, una vaca azul yace agonizante y sobre el fondo de su ojo se estampa la imagen acechante de ese ave de rapiña parecida a un prehistórico pterodáctilo que sobrevuela con la complicidad de la dirigencia de nuestro país.

Son los años de la década infame, de corrupción y elecciones fraudulentas que permiten en el año 1938 que asuma la presidencia de la república un abogado de los ferrocarriles ingleses: Roberto Ortiz.

De este manera, Favio avanza sobre los años y la historia, señalando el estallido de la segunda guerra mundial, el pacto germano soviético, la neutralidad de Argentina, la caída de París, el pacto entre Alemania, Italia y Japón al que se suma Hungría, la caída de Bélgica, Holanda y Luxemburgo, la ruptura del pacto entre Alemania y la URSS, el ataque de Japón a Pearl Harbour y la unión de Estados Unidos al campo antifascista.

La vaca argentina continúa indiferente al poder político.

El 4 de Junio de 1943 se produce una revolución al mando de los generales Rawson y Ramirez y días más tarde se disuelve el congreso. El 7 de Junio renuncia Rawson asumiendo la presidencia Pedro Ramirez, la vicepresidencia Edelmiro J. Farrell y acompañando la locución se imprime en la pantalla.

“ 27 de noviembre

se crea la secretaria de trabajo de previsión al frente de la cual es designado un coronel

que comienza a destacarse y a incomodar porque les habla a los humildes,

a los trabajadores, en su mismo lenguaje.

Les habla de sus derechos, de lo que es justo y les corresponde.

El accionar y la predica del coronel comienzan a inquietar a la oligarquía y a los imperios de turno, e incluso descolocan y sorprenden a sus camaradas: temen que este hombre de vuelta el destino de la Argentina dependiente.

El coronel contaba entonces 48 años, se llamaba:

Juan Domingo Perón”

El viejo testamento: la voz

Con esta introducción, Favio va a adentrarse en el argumento que convoca su historia. Aquella bruma roja se vuelve un cielo azul estrellado por el que flotan cuerpos dibujados de hombres con bombos. La voz en off que guiaba el relato cede a otra voz que envuelve el azul etéreo. Ni la imagen ni la figura de Perón están presentes. Solo se escuchan sus palabras y sus afirmaciones. Pero no son las de un profeta sembrando su prédica. Es una voz que les habla a los trabajadores y busca refugiarse en la memoria y en el corazón de los hombres. Es una voz bíblica, sin rostro. Una voz creadora como la voz de Dios en el Génesis, “Bereshit”, la del origen, la voz que en el caos viene a separar el cielo de la tierra vana y vacía.

Para lograr su inscripción en la memoria, la voz exige la presencia de alguien que la escuche. Solo así puede sobrevivir y ser transmitida. Cuando la voz irrumpe en la penumbra de la memoria, el pasado se abre paso en el presente. El eco de la voz resuena con todo el peso de su época exigiéndonos un diálogo con nuestra propia existencia. Solo así puede mantenerse viva y no caer en el olvido. Diferente a la escritura, esa memoria que se inscribe desde la letra y presupone la permanencia en el tiempo. Allí, el sentido

protagónico ya no lo monopolizará el oído, sino la vista, extendiéndose así a una pluralidad de lectores. Lo que se pondrá en juego en la transmisión escrita, es la presencia de dos temporalidades: la de un autor que escribe en su tiempo y para un tiempo futuro y la de un lector que desde su propia temporalidad le dará su voz a un texto, intentando descifrar las múltiples interpretaciones que presenta la obra con la ilusión de descubrir la fibra más íntima del sentido dado por el autor.

El mito de la escritura es un tema presente desde la antigüedad. En las páginas finales del Fedro de Platón, se narra el mito de Theuth y Thamus. Sócrates le cuenta a Fedro que “oyó decir” que en Egipto, más específicamente en Náucratis, había un dios llamado Theuth, inventor del número, el cálculo, la geometría, la astronomía, el juego de dados, y las letras. Cada una de estas artes fueron presentadas y explicadas ante el rey Thamus y llegado el invento de las letras, Theuth sugirió que dicho conocimiento haría más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se trataba de un fármaco para la memoria.

Pero Thamus no lo consideró así. Para el rey, la escritura solo produciría olvido en el espíritu de quienes la aprendan, porque al descuidarse la memoria, fiándose de ese auxilio escritural, solo podrán despertarse reminiscencias y no conocimiento. Lo hallado por Theuth entonces, no era un fármaco para la memoria sino un simple recordatorio que promovería apariencia de sabiduría más no verdad pues creyendo que pueden aprender sin maestros, se considerarían sabios pero no serían más que ignorantes.

Más efímera que la *orality* es la *literacy*, parece indicarse en este mito en el que la escritura se considera semejante a la pintura, ya que ambas parecen vivas pero si se las interroga, guardan silencio y no pueden defenderse.

¿Cuál será entonces la memoria a la que apele el rey Thamus?

Aquella que “*se escribe con fundamento en el alma del que aprende*”.

.
El 26 febrero del año 1944, Perón es nombrado Ministro de Guerra con retención del cargo de Secretario de Trabajo y Previsión. La Argentina ya no aparece como un desierto agrietado. Es un territorio cercado y sobre su campo verde se levanta la Casa Rosada.

Favio corre suavemente el velo del cuadrilátero y esta vez es Perón y no Gatica el rival de aquellas voces opositoras. A la declaración de las trescientas entidades de la Cámara de la Industria y del Comercio advirtiéndole que la política salarial de Perón traerá aparejado un proceso inflacionario y peligroso para el futuro de la nación, la voz del pugilista responde:

“No vamos a desamparar a los trabajadores en nombre de una torcida idea de la libertad a la que apelan, como siempre, los poderosos insaciables dueños del capital que olvidan, en su desmesurada ambición, al hombre que produce. Y que es en definitiva, quien genera esa riqueza que ellos usufructúan mezquinamente”.

Frente a la Casa Rosada ya no hay un campo alambrado. Ahora está plaza de mayo con sus diagonales y sus fuentes su voz sentencia:

“Nosotros dividimos al país en dos categorías: una, la de los hombres que trabajan, la otra, la que vive de los hombres que trabajan. Ante esta situación, nos hemos colocado abiertamente del lado de los hombres que trabajan. Esta es una hipoteca que tiene el Estado para con la sociedad y que consiste en defender a los hombres que consumen sus energías en beneficio de la Patria y que tiene derechos que hasta ahora, les han sido negados”

Finalizada la guerra, dos nuevos imperios disputan la supremacía mundial y si hasta ese momento se trataba de una confrontación de voces que rivalizaban dentro del mismo cuadrilátero nacional, la voz de Washington no se hace esperar y por medio de su embajador en argentina Sprouille Braden el 29 de Abril de 1945 advierte:

“No permitiremos un brote nazi-facista en el hemisferio”

El ave que acechaba la argentina se convierte en el águila del logotipo del noticiero “United News” Las imágenes muestran al embajador de EE. UU regresando a su país, quien al descender del avión declara:

*“Espero que el pueblo americano entienda que los argentinos
son genuinamente democráticos y sinceros amigos nuestros”*

El 9 de Octubre, un grupo de oficiales, le exige al presidente J. Farrell, la inmediata renuncia de Perón a sus cargos.

El 11 de octubre, Perón es detenido y enviado a la isla Martín García.

El nuevo testamento: la aparición y la multitud

Aquellos hombres que caminan hacia Plaza de Mayo, contagiados por una misma fe repitiendo en una sola voz: “queremos a Perón”, transpiran un tufillo a las multitudes descritas por Ramos Mejía.ⁱⁱⁱ Para aquel médico patricio al constituirse la multitud, las ideas y los sentimientos se ubican en un mismo nivel, componiéndose un “alma colectiva”,

perdiéndose toda singularidad entre quienes la habitan, ante el contagio que produce su encantamiento.

Es un impulso vigoroso, cuasi molecular el que los empuja a juntarse, pudiendo transitar el camino que va desde el heroísmo hasta el crimen. En ella todo es *“puro instinto, impulso vivo y agresivo, casi animalidad; por eso es en ocasiones, generoso y heroico, pero mas a menudo brutal y sensitivo.”*^{iv}

Imaginativa, deformadora de la realidad, creadora de mundos de la nada, para Ramos la multitud tiene la capacidad de transformar en movimiento una idea al tener una inclinación hacia la acción. Bajo su influjo *“todos los que con mas o menos igual estructura, se sienten dominados por esa idea*

o sentimiento, tienden a juntarse arrastrados hacia un mismo lugar, hasta a una misma calle, como si la automática orientación del impulso los gobernara”^v. Aquellos individuos anónimos, que no tienen un nombre representativo, sin fisonomía moral, los humildes, los de conciencia equívoca e inteligencia vaga, por las facultades que posee, por el calor de su pasión y la irritabilidad que despiden, a ese hombre de la multitud Ramos Mejía lo llamará: el hombre carbono, anticipándose con su intuición a quien años mas tarde fuera: “el cabecita negra”.

Favio retrata con imágenes y fotografías animadas la presencia de la multitud en la plaza, trepada a los postes de luz o sentada en las fuentes. La multitud que se lanzó a las calles pidiendo por Perón resultó un espectáculo indescifrable para la época. Para Ezequiel Martínez Estrada, aquellos “siniestros demonios de la llanura, que Sarmiento describió en el *Facundo*, no habían perecido”, afirmando a modo de sentencia: *“Perón nos reveló no al pueblo, sino una zona del pueblo que efectivamente, nos parecía extraño y extranjero. El 17 de Octubre, Perón volcó en las calles céntricas de Buenos Aires, un sedimento social*

que nadie habría reconocido. Parecía una invasión de gentes de otro país, hablando otro idioma, vistiendo trajes exóticos, y sin embargo eran parte del pueblo argentino, del pueblo del himno”.^{vi}

Si en el himno se contiene el impulso de quienes desatan la vitalidad de la historia y el peronismo viene a conjurar ese conjuro, González advierte que *“entre uno y otro vemos únicamente una diferencia: la que va de la letra congelada de la Nación al acto con la cual, unas gentes, “escapan” de los textos sagrados”*^{vii} y gracias a ese exorcizador que es Martínez Estrada la expresión, el pueblo del himno, es *“la que consigue relacionar el canto antiguo de la nación con la acción de las multitudes contemporáneas, saltando así, por sobre todos los tiempos.”*^{viii}

Son las voces que cantan el himno las que a partir de una misma letra y entonando una misma melodía se conjugan en una sola voz, cobrando como diría Ramos Mejía, *“la homogeneidad de una orquesta: de todas esas voces reunidas, con sus timbres diferentes sin significación particular, surge la voz de un solo ser que canta su sentimiento y que truena su pasión vibrante o su odio agresivo.”*^{ix}

Esas voces, son las que compondrán la “Sinfonía” y que Favio agrupará bajo el nombre y la voz de Juan Domingo Perón.

El 17 de Octubre de 1945

Entre lo mucho que se ha escrito quisiera referirme a uno texto muchas veces citado.

En “Desde estos mismos balcones”^x, Emilio De Ipola analiza el discurso pronunciado por Perón aquella noche en Plaza de Mayo, señalando que lo más significativo de ese discurso es su notoria insignificancia.^{xi}

Destacando la abundancia de lugares comunes y el tono “patriótico escolar” mezclado con “frases sentimentales”, según el autor, Perón define un tipo de relación respecto a sus auditores, desde el mismo momento en que se inicia el discurso con la interpelación de “trabajadores”.

Al decir: *“Hace casi dos años, desde estos mismos balcones, dije que tenía tres honras en mi vida: la de ser soldado, la de ser patriota y la de ser el primer trabajador argentino”*, De Ipola interpreta que dicha evocación es una construcción discursiva y ficticia ya que Perón no se había pronunciado “hacía casi dos años” sino apenas un año y tres meses, y esa “exageración” mas allá de ser calculada o inconsciente, *“cumplía bien la función de destacar la diferencia, a la vez cualitativa y cuantitativa, entre el pasado y el presente, el ayer evocado y el hoy”*.^{xii} Ese al igual que otros tipos de *magnificación ficticia*, le permitieron a Perón, según De Ipola, resituarse políticamente en una relación próxima y a la vez distante, una suerte de discontinuidad y continuidad acompañada siempre por la distintiva diferencia: *“soy como ustedes, civil, pero a diferencia de ustedes soy también soldado, (...) soy como ustedes un trabajador, pero a diferencia de ustedes soy el primer trabajador”*.

Hasta aquí, como puede observarse, de este discurso intrascendente, una interpretación pertinente.

Pero avancemos con las reflexiones con las que concluirá este trabajo. Según De Ipola, Perón dirá: *“[...] Y ahora, para compensar los días de sufrimiento que he vivido, yo quiero pedirles que se queden en esta plaza quince minutos más, para llevar en mi retina este espectáculo grandioso que ofrece el pueblo desde aquí”*, e inmediatamente, el autor aclara en un pie de página: *“Existen versiones de ese discurso en las cuales esta última frase es omitida. No cabe duda de que Perón lo pronunció efectivamente”*.

Por supuesto que existen otras versiones. Los fragmentos discursivos utilizados en dicho artículo, fueron extraídos del libro de Felix Luna, “El 45”, y este libro está *“pleno de sugerencias, pero esencialmente descriptivo del desarrollo del discurso de Perón”*. Lo que resulta dificultoso comprender, es esa taxativa afirmación que De Ipola no duda en vincular hacia el sentido visual y que cuya parcial explicación puede entreverse si suponemos la asociación a la maravillosa expresión músico-auditiva utilizada por Perón en uno de sus discursos.

En una compilación realizada por la Biblioteca del Congreso de la Nación^{xiii} sobre la totalidad de los discursos de Perón, siendo la fuente Presidencia de la Nación, Subsecretaría de Informaciones, Dirección General de Prensa, la frase dicha por Perón el 17 de Octubre fue: *“Pido a todos que nos quedemos por lo menos quince minutos mas reunidos aquí, porque quiero estar desde este sitio, contemplando este espectáculo que me saca la tristeza que he vivido en estos días”*.

Si consideramos esa *“mise-en-scené”* que se consuma en la plaza, la relación que propone el diálogo, así como la representación físico espacial de esa escenificación teatral desarrollada en el análisis del artículo, este no se encuentra alterado por dicha frase *ficticia*. Lo significativo del trabajo de De Ipola, no reside tanto en la letra del documento al que recurre sino, en su interpretación sobre la nueva re-composición que adopta el campo político como escena y la transformación del *“acontecimiento en espectáculo, ese histórico día”*

El 17 de Octubre de Leonardo Favio

“Al Coronel loan arestao”

La frase se imprime en la pantalla, emulando la tapa de un folletín diseñado con una tipografía y lenguaje gauchesco. Sobre su letras se funde el dibujo de una mujer con el pelo recogido, con su torso desnudo, su pecho inclinado. Sus brazos rompieron los eslabones que la encadenaban. Es Eva, Evita.

El terremoto en la provincia de San Juan el 15 de enero de 1944 enhebró circunstancialmente aquellas dos vidas: la de Juan Domingo Perón a la joven actriz que participa en la recaudación de fondos impulsados por la Secretaria de Trabajo y Previsión.

El peronismo es para Favio, fruto de una historia de amor, *“que habría de parir el mas grande movimiento popular de américa latina”*.

Favio le confirma un lugar a Eva en la movilización producida aquel día. Rodeada por el bullicio popular que reclama en su cántico, “queremos a Perón”, la voz exaltada de aquella mujer, irrumpe como la Pasionaria, clamando con firme convicción:

“ Vivimos épocas heroicas y no de cobardes ni de vendepatria”

Con notas lentas y espaciadas comienza a escucharse la melodía de la marcha peronista mientras la multitud camina hacia plaza de Mayo, completándose el cuadro con los versos de Scalabrini Ortiz.^{xiv}

Favio construye lo que nunca se documentó en imágenes. Haciendo uso de toda la tecnología a su alcance y desde la elocuencia de una poética sacramental, reconstruye el mítico 17 de Octubre.

Convocando dobles, realizando lipsinc, rotoscopías,^{xv} sesgando arbitrariamente la totalidad del discurso: editando párrafos (mientras en la película el discurso pronunciado el 17 de Octubre de 1945 dice *“ Que sea, que sea desde esta hora que será histórica para la República, el coronel Perón un vínculo de unión”*; en el discurso publicado por la

Secretaría de Informaciones dice: *“el coronel Perón, un vínculo de hermandad entre el ejército y la policía”*, o modificando palabras reemplazando patria por nación, da vida a un hecho histórico único e irrepetible, del que no existen imágenes filmadas, dejando su marca no solo en la manera en que compone el relato, sino también, en cada una de las imágenes elaboradas imprimiendo su logotipo “producciones 101”, en la totalidad de las escenas creadas produciendo así su 17 de Octubre.

Política de la Memoria: entre la voz y el documento

En el análisis propiciado sobre Fedro en su libro, “El surco del tiempo”^{xvi}, Emilio Lledó señala que solo en el origen del mito aparece la verdad. Son los “primeros” quienes conocen la *aletheia*, por estar presentes. *“Los primeros saben la verdad porque la vieron”*. *Después de ese primer momento, ya todo es tradición o sea, mediación”*.^{xvii}

Ante un primer eslabón de una verdad presenciada, vista, y oída por los primeros, el resto forma parte de la tradición y los hombres que se inscriban en ella les será imposible llegar a ese momento.

Habitando el mundo del lenguaje, “oí decir”, lo dicho por Sócrates al iniciar el relato, será aquello que *“escapa a la visión y comprobación de su propia verdad”* y para no perder contacto con la verdad se engarza en la tradición que como doxa la intercepta y la mediatiza.

Para alcanzar un eco de esa verdad se deberá aceptar esa doxa, que no será verdad sino verosimilitud lo que constituya la opinión de la gente.

¿Cuál será entonces, el soporte sobre el cuál se escribe la historia política? ¿Qué elementos nos auxilian cuando intentamos resucitar su dramaticidad? ¿ En qué documentos nos

afirmamos para construir su relato? ¿Por qué la película se inicia diciendo que es un documental?

En la entrevista a Victor Bassuk, uno de los jefes de producción, éste afirma que se trata de un documental no solo por las características particulares que estarían contenidas en todo documental, léase línea argumental basada en hechos históricos, relevamiento y recopilación de material, voz en off; sino que se nutre de documentos y genera documentos pero en general, más allá de los documentos, genera también una película de ficción. Es decir, si bien Favio realizó su película ateniéndose a hechos históricos, su trabajo no deja de ser una construcción que tiene como característica una doble e indisoluble constitución: la documental y la ficcional.

No se trata de una escisión sino de la conjunción producida a partir de una misma obra. Es decir, se trata en este caso de la interpretación de Perón y del 17 de Octubre, de un director de cine constituyendo su película y como lo señala el otro jefe de producción, Javier Leoz: *“él es la frontera”*.

Me pregunto: ¿cuán alejado se encuentra este documental de los trabajos que se enmarcan en el mapa académico?

Mucho, si consideramos que la voz que rige estos últimos escritos insiste en inscribirse en una formalidad que termina en un sin fin de citas, licuando en nombre de la objetividad, el encantamiento dramático que subyace en toda voz como manifestación de una biografía que contiene a la vez el espíritu de una época. Pero no tanta, si pensamos que muchos de esos textos, cuya escritura nos resultaría dificultosa definir, atravesaron el tamiz del tiempo para luego terminar siendo incorporados en las bibliografías y programas de estudio.

Si se tratara de componer el espíritu que atraviesa el siglo XIX en la Argentina, ¿quién podría privarse hoy de inscribir en esta zaga de textos al Facundo, Amalia, el Martín Fierro o Una excursión a los indios ranqueles?

Tomemos por caso, el Facundo. Es difícil discernir a qué género pertenece: ¿se trata de un ensayo, de una novela, o de la primera obra de sociología argentina, como sentenció Martínez Estrada? Lo que podemos afirmar, es que esta obra forma parte de uno de los cuatro libros fundacionales de la Argentina y sus páginas, un documento, resultado de tres meses de folletines publicados en el diario “El Progreso”, inspirados por la confluencia de un recuerdo de su infancia, el romanticismo de una generación y la intolerancia política de una época. Pero ¿es el Facundo un documento? Lo es, en tanto podamos interpretar el concepto de documento bajo cualquiera de estas formas que se expresan en toda narración. Sarmiento no se detuvo a pensar en el género al que pertenecería su obra, ni en la empiria de su relato. Su texto, era un texto de lucha y de denuncia, al punto de amputar en la segunda y tercera edición la Introducción y los dos últimos capítulos.^{xviii}

Como se ve, esa mutilación es indicativa de una intencionalidad en donde el fin parece justificar el sacrificio. En su reemplazo, Sarmiento incorpora una carta a su amigo Don Valentín Alsina, , quien le había sugerido realizar algunas correcciones: *“Alsina le reprocha que hable de diez mil estancias en la provincia de Buenos Aires, cuando solo con 100, la pampa ya no sería pampa; entonces Sarmiento corrige y en la segunda edición pone mil”*.^{xix}

Sarmiento cercena su texto, lo modifica y aunque algunos años más tarde Esteban Echeverría en su Ojeada retrospectiva lo considere poco dogmático, como hombre perteneciente a la generación del '37, eso no le importa: Tampoco le preocupó haber alterado la propiedad autoral del primer epígrafe para atribuírselos a F.Bond Head (1793-

1895), un militar inglés que fue Director de una compañía minera del Plata, cuando en verdad pertenece al viajero alemán F. Von Humboldt (1769-1859), quien exploró gran parte de la América española entre 1799 y 1804. Su intención y su urgencia no lo aconsejaban. De hecho, lo confiesa en su misiva diciendo: *“Los hechos están ahí consignados, clasificados, probados, documentados; fáltales, empero, el hilo que ha de ligarlos en un solo hecho, el soplo de vida que ha de hacerlos enderezarse todos a un tiempo a la vista del espectador y convertirlos en un cuadro vivo con primeros planos palpables y lontananza necesarias; fáltale el colorido que dan el paisaje, los rayos de sol de la patria, fáltale la evidencia que trae la estadística, que cuenta las cifras, que impone silencio a los fraseadores presuntuosos y hace enmudecer a los poderosos imprudentes. Fáltame para intentarlo, interrogar el suelo y visitar los lugares de la escena, oír las revelaciones de los cómplices, las deposiciones de la víctimas, los recuerdos de los ancianos, las dolorosas narraciones de la madres, que ven con el corazón, fáltame escuchar el eco confuso de un pueblo, que ha visto y no ha comprendido, que ha sido verdugo y víctima, testigo y actor; falta la madurez del hecho cumplido y el paso de una época a otra, el cambio de los destinos de la nación para volver, con fruto, los ojos hacia atrás, haciendo de la historia ejemplo y no venganza”* ^{xx}

Aquellas “faltas” metodológicas que Sarmiento subraya: la conexión de sentido, que permite vincular los hechos para su comprensión, el dato estadístico avalado por el cálculo de probabilidad de casos, el trabajo de campo, la objetividad como garantía de la validez, la entrevista en profundidad que permite un abordaje cualitativo, son aquellos instrumentos, conceptos y elementos, que visten de “cientificidad” una investigación y que en su Facundo están ausentes. Pero ¿la historia, la política o las ciencias sociales, pueden privarse de este texto por contar en su haber con tantas “faltas”? ¿No deberían ser incorporados como obras

fundamentales del conocimiento sociológico y la interpretación del pensamiento social argentino?

A cambio de esas faltas, amputaciones o citas equivocadas, Sarmiento retrató la vida social y política de una época concibiendo uno de los libros fundantes de la argentina. La introducción resulta emblemática cuando reza: *“Yo pido al historiador el amor a la humanidad o a la libertad; su justicia imparcial no debe ser impasible. Es necesario, al contrario, que desee, que espere, que sufra o sea feliz con lo que narra”*.^{xxi}

Aquella disconformidad que Sarmiento confiesa respecto a su obra, enmarcada en la urgencia política y su escritura precipitada, conjugando biografía y teoría de las civilizaciones, anuncian un estilo y la posibilidad de una sociología venidera, en la que el documento y el drama se van entrelazando hasta constituir un mismo término que en su finalidad, arrastre la expectativa de reconstrucción epocal.

Dicha discusión entre documento y llamémoslo provisoriamente, *“ la voz del drama”*, puede eslabonarse en la historia con la polémica entablada entre Bartolomé Mitre y Vicente F. López, dos visiones sobre el modo en que se reconstruye la historia nacional: el primero, convencido en la necesidad de contar con los documentos, fuentes, archivos y materiales empíricos a fin de avalar los hechos objetivos de la historia. El segundo, a partir de la resurrección de la oralidad, de la tradición viva de la memoria íntima y familiar y el colorido local.

Como puede observarse, estamos una vez más frente al problema que produce la interpretación, ya se trate de una época, de un hecho histórico, de un texto, o de la comprensible y weberiana acción social, pues toda interpretación y también toda memoria, componen su unidad en la narración y en su mismo acto, albergan la creación de sentido y de eficacia simbólica que tiene su eco en la praxis social. ¿Es posible, entonces, lograr una

interpretación histórico-político, desde un ensayo o una obra de arte? ¿Es factible la producción de conocimiento desde estos campos habitualmente desairados por el espacio académico?

En el caso de este trabajo, no se trata de lograr una interpretación que intente desenmascarar el sentido que otra oculta. Se trata mas bien de situar ese punto en que la interpretación y la memoria, tienen en común: ambas se encuentran constituidas por una falta y como lo sugiere Eduardo Grunner^{xxii} con aliento lacaniano, *“es por lo que falta - y no por lo que sobra - que se organiza la historia”*.

Ninguna interpretación y ninguna memoria pueden ser suficientes para constituir la totalidad del relato que pueda evocar un hecho histórico. Como toda historia, siempre hay algo que oculta y que bajo diferentes expresiones escriturales o artísticas, insistimos en revelar. Por la otra, sabemos que en toda historia hay algo que nunca tendrá la posibilidad de reaparecer: *“algo que ha quedado expulsado y cercenado, dejando una huella que no se dice”^{xxiii}*, en el sentido de un acontecimiento que no se historiza y en esta tensión, entre la pretensión de totalidad de sentido y la imposibilidad de realizarlo, se desplaza esa búsqueda llamada arte o conocimiento.

Gustavo J. Nahmías

Notas

ⁱ Este trabajo es un fragmento del artículo *Memoria y Política*, del proyecto UBACyT “Los usos sociales de la memoria”.

ⁱⁱ Perón. Sinfonía del sentimiento

Realización: Argentina, año 1999.

Idioma y duración: Castellano, b/n y color, 346m.

Dirección y guión: Leonardo Favio.

Animación: Pablo Holcer, Gabriel Matzkin, Alejandro Bermann, Félix Curani, Brian Colquhoun, Daniel Pérez

Montaje: Paola Amor, Alberto Ponce.

Asesoramiento y dirección musical: Iván Wyszogrod.

Música: *Misa Criolla*, de Ariel Ramírez; *Réquiem y Confutatis*, de Wolfgang Amadeus Mozart, *Concierto para mandolina en Mi Mayor RV 425*, de Antonio Vivaldi, *Calvario*, *Himno a Evita*, *Agonía y Muerte*, *Marcha peronista lenta*, de Iván Wyszogrod, *marcha Los muchachos peronistas*, en versión instrumental de Gustavo D. Martín y en versión cantada por Hugo del Carril, *Mi General, qué grande sos*, de Jorge López Ruiz, *Preludio para guitarra y cuerdas*, *Adagio para guitarra y cuerdas*, *Muerte del General Valle-Triste*, de Daniel Seminario, *Movimiento 5*, *Pregúntale a las montañas*, de Vangelis, *Tren por las nubes*, de Hugo Gutiérrez, *Suite Argentina*, de Eduardo Falú, *Carta a mi madre*, de P. De Senneville, *Tanguera*, de Mariano Mores, *Viva el sol*, de Jairo y Alfredo L. González, *Angelillo*, canción flamenca, *Coro de Aida*, *Preludio al acto tercero de La Traviata*, de Giuseppe Verdi, *Marie*, de Salvatore Adamo, *Tema de la Tierra*, *Encuentro misterioso*, de Kitano, *Aurora*, de Panizza, Quesada e Illica, *Marcha de los Campeonatos Infantiles Evita*, de Rodolfo Sciammarella, *Marelle*, de Benoit Jutras, *Adagio para Cuerdas*, de Samuel Barber, *¿Hay alguien afuera?*, de Pink Floyd, *Obertura*, *Profecías*, *Movimiento*, de Philip Glass, *Hielo*, de David Motion y Sally Potter, *Aquellos soldaditos de plomo*, de Víctor Heredia, *Canción de amor para mi patria*, de Alberto Cortez y *Yo soy la vida*, de Chango Funes y Pocho Leyes.

Poemas interpretados: *La patria sublevada*, de Raúl Scalabrini Ortiz y *Toquen suave, muchachos, que hoy...ha tenido fiebre...*, de Cátulo Castillo

Dirección de sonido: Marcelo Garderes.

Dirección de arte: Andrés Echebest, Pablo Holcer, Daniel Pérez.

Composición digital y efectos visuales: Miguel de Aguirre, Carlos Andreoni, Alejo Villarino.

Investigación histórica: Adriana Schettini.

Historiadores consultados: Alfredo Carlino, Atilio José Castelpoggi, Enrique Pavón Pereyra, Fermín Chávez, José María Rosa, Norberto Galazo, Osvaldo Guglielmino y Roberto Baschetti.

Narrador: Martín Andrade.

Locución de partes médicos: Eduardo Fulguez.

Restauración filmica: Juan José Stagnaro.

Ayudante de dirección: Fernando Musa.

Asistente de dirección: Mariana Bettanin.

Asistente de compaginación: Vanesa Lev.

Asistente de restauración: Casimiro Suárez.

Asistentes del Sr. Leonardo Favio: Adrián Maciel, Verónica Muriel.

Foto fija: Juan Carlos Villareal.

Consultor de postproducción: Adrián Costoya.

Asesoramiento jurídico: Dr. Hugo Malamud.

Administración: Celia Pozarnik.

Jefes de producción: Víctor Bassuk, Javier Leoz.

Asistentes de producción: Enrique Pavón Pereyra (h), Claudio Sambi.

Compañías productoras: Fundación Confederal, 101 Producciones.

ⁱⁱⁱ Ramos Mejía, José María. *Las multitudes argentinas*. Editorial Kraft. Buenos Aires, 1952.

^{iv} Ibidem. p.52. Ese apasionamiento llevará a Ramos Mejía a comparar la multitud con las mujeres apasionadas, arrebatadas, llenas de lujuria e imaginación, puro inconsciente, fogosas, amantes de la sensación violenta, de la música ruidosa, del hombre bello y de las grandes estaturas.

^v Ibidem. p.53.

^{vi} Martínez Estrada, Ezequiel. “¿*Que es esto?*” Editorial Lautaro. Buenos Aires, 1956. p. 27. Desde el título de tapa, el autor interpela con su pregunta a los lectores y debajo, con letra pequeña y cursiva responde: *Catilinarias*. Aquellos discursos pronunciados por Cicerón, contra Lucio Catilina, son los que inspiran al radiógrafo, quien interpreta en ese paralelo a Cicerón, siendo Perón, Lucio Catilina “¿*Hasta cuando has de abusar de nuestra paciencia Catilina? ¿Cuándo nos veremos libres de sediciosos intentos? ¿A qué extremos se arrojará tu desenfrenada audacia? ¿No te arrendan ni la nocturna guardia de Palatino, ni la diurna vigilancia en la ciudad, ni la alarma del pueblo, ni el acuerdo de todos los hombres honrados, ni este fortísimo lugar donde el Senado se reúne, ni las frases y semblantes de todos los senadores? ¿No comprendes que tus designios están descubiertos? ¿No ves tu conjuración fracasada por conocerla ya todos?*”

Cicerón. *Catilinarias*. Editorial Porrúa, México, 1991. pág. 153.

Remitiéndose a la historia política Argentina, su posición es la de Sarmiento con respecto a Juan Manuel de Rosas. Esta modalidad de reconstruir la historia, variando sus personajes pero repitiendo similares situaciones, se desprende a nuestro entender de su concepto de “invariante histórico”.

^{vii} González, Horacio. Las multitudes del himno en *Las multitudes Argentinas*. Horacio González. Eduardo Rinesi (Comp). Ediciones del IMFC. Buenos Aires, 1996.

^{viii} Ibidem, pág. 52

^{ix} Ramos Mejía, José María, Op. Cit. pág. 58.

^x De Ipola, Emilio. “Desde estos mismos balcones” en *El 17 de Octubre de 1945*. Juan Carlos Torre (Comp). Buenos Aires, Septiembre 1995.

^{xi} De Ipola advierte que ni los interesados en el trabajo del lenguaje político de Perón y de sus estrategias discursivas, se detuvieron a examinarlo. “Es más. el propio Perón en declaraciones efectuadas a Felix Luna en Enero de 1969, se encargó de descalificar indirectamente al discurso en cuestión”. *Op.cit.*p. 134.

^{xii} Ibidem. p.139

^{xiii} Biblioteca del Congreso de la Nación. *Perón y el 17 de Octubre*. Buenos Aires, Octubre de 2002. Pag.25.

^{xiv} Scalabrini Ortiz, Raúl. “*Emoción para ayudar a comprender*” en *Tierra sin nada*. Tierra de profetas. devociones para el hombre argentino. Editorial Plus Ultra. Buenos Aires, 1973. p.33

^{xv} En la entrevista realizada a uno de los jefes de producción de la película, este afirma: “*del 17 de Octubre del '45 no hay imágenes filmadas. No existen imágenes filmadas. Te repito, hicimos todos esos archivos en Argentina, mas la biblioteca del congreso de Washington, mas material buscado en España. En realidad se buscó material por todos lados. Material que hoy es facilmente encontrable por internet pero en ese momento había que ir, buscar por ahí. Todavía debo tener yo las pilas de fichas... Era todo un trabajo que hoy sería mucho menos. Bueno, el hecho es que no había, por lo menos en nuestra búsqueda intensa, muy intensa, una sola imagen filmada de Perón en el 17 de Octubre del '45. ¿Qué es lo que había? Por un lado, fotos, muchas fotos. Por otro lado, el audio del discurso. Nosotros teníamos fotos y audio del discurso. Leonardo atribuye esto a que Perón llegó casi sorpresivamente al balcón ese día. El dice que tomó por sorpresa a todo el mundo y nadie lo esperaba. Los agarró por sorpresa a todos. Me parece que es una teoría válida porque Perón mismo cuenta todo esto. El tema es que no había material. ¿Cómo hacíamos entonces para lograr imágenes filmicas de todo esto? Se buscaron dobles, en base a las fotografías que había. O sea, dobles de todos los actores históricos reales, por llamarlo de alguna manera, que eran por supuesto: Farrell, Quijano, bueno, de todo el mundo que estaba ahí, se buscaron dobles, incluso de Perón. En algunos planos se acomodaba a Perón. Cuando a Perón lo veías, estaba de frente. Los planos que no eran planos de frente, se lo veía porque planos generales habían, generales tomados en otro lugar que mas o menos lo vas cambiando. Se puede agregar eso digitalmente. El tema es cuando la cara de Perón la tenés ocupando todo el ancho y el largo del diámetro de pantalla. Entonces, los contraplanos, como se llama en el cine, donde Perón no aparece de frente, lo que hay es un doble de Perón acompañado por los dobles de los demás personajes. Esta fue una de las formas. Otra de las formas fue poner al Perón verdadero. En algunos casos, se puso al Perón verdadero y ¿que se hacía? Se tomaba un Perón de otros discursos, se los rostros copiaba, rostros copiar es un sistema de trabajo en computación con el cual se sigue la línea fotograma a fotograma, armándose como una máscara. Se dibuja alrededor del personaje y se enmascara todo lo demás: digamos, se extrae al personaje*

- *Se extrae al personaje de la escena?*

Exactamente. En realidad, lo que se hace es cambiar los fondos. Entonces, rostros copiamos los personajes y acá teníamos un tema. Nosotros teníamos: cabeza de Perón, perfil de Perón y hay una cosa que se llama "lipsinc", que es sincronismo labial. Es la coincidencia de la boca con la palabra. Esto no estaba en forma crítica en esta cuestión, porque lo teníamos tomado donde no comprometía al lipsinc, entonces, lo tomábamos de ahí. Entonces ¿qué sucede? Ese era Perón, se le ponían a lado a los dobles, personajes que no son tan reconocidos históricamente. Es muy difícil mentir a Perón. Perón es un ícono. Perón, Evita, son personajes que el mas mínimo error es visible. Quijano puede ser doble, puede pasar. Entonces, se tomaron dobles. Los dobles acompañaban el movimiento de acuerdo al movimiento que teníamos nosotros en la película, de hecho por ahí había algunos que se metían y había empujones, alguno que quería aparecer mas en el balcón ... Memoria y Política. Fragmento de la entrevista realizada a Victor Bassuk para UBACyT 2002

^{xvi} Lledó, Emilio. El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria.

Editorial Crítica. Barcelona. Año 2000.

^{xvii} Ibidem. pag. 42

^{xviii} La primera, en 1851, responde a la prudencia de no atentar la unidad de la coalición antirosista encabezada por Urquiza. En la segunda (1868), se prepara para la elección presidencial y su compañero de fórmula, Adolfo Alsina, es quien más atrae ese caudal de votos que anteriormente pertenecieron a las masas rosistas.

^{xix} Jitrk, Noé. Ensayos y estudios de literatura argentina. Editorial Galerna. Buenos Aires, 1970.

^{xx} Sarmiento, Domingo Faustino. *Carta a Valentín Alsina* en Facundo. Editorial Huemul. Buenos Aires, 1978.

^{xxi} Sarmiento atribuye el epígrafe de la Introducción a Villemain (1790-1870). Político e historiador francés.

^{xxii} Grunner, Eduardo. El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte. Editorial Norma.

Buenos Aires, 2001.

^{xxiii} Alemán Lavigne, Jorge. Larriera Sanchez, Sergio. *El inconciente: existencia y diferencia sexual*. Editorial Síntesis. 2002. pag. 93